

EL CANTICUM SACRUM DE IGOR STRAVINSKY: UNA CONVERGENCIA DE PROCEDIMIENTOS Y ESTILOS COMPOSITIVOS

Fernando Orfila Abadía*

El *Canticum Sacrum* para tenor, barítono, coro y orquesta constituye un punto de inflexión dentro de la obra de Igor Stravinsky, ya que en sus tres movimientos centrales el compositor emplea por primera vez el lenguaje dodecafónico, que se impondrá desde este momento y hasta el final de su vida en su producción musical. El autor del presente artículo ubica la citada obra en su momento histórico, señalando su importancia dentro del legado musical de Stravinsky y subrayando la asombrosa variedad de lenguajes y procedimientos compositivos que en ella conviven en singular armonía, dando lugar a una de las obras más perfectas y unitarias del compositor. Además, el autor estudia la íntima relación existente entre la estructura de la obra y la basílica de San Marcos de Venecia, donde fue estrenada, abordando también la profunda significación simbólica de los textos empleados en la partitura. Finalmente, en el artículo se analizan la *Dedicatio* y los dos primeros movimientos de la obra, poniendo de relieve su gran coherencia y unidad pese a la disparidad de elementos que en ellos integra y fusiona Stravinsky.

Hecha la construcción, alcanzado el orden, todo está dicho. Buscar o esperar otra cosa sería en vano. Es precisamente esta construcción, este orden alcanzado, lo que produce en nosotros una emoción de unas características muy especiales, que nada tiene en común con nuestras sensaciones más ordinarias o nuestras reacciones frente a las impresiones de la vida cotidiana. La mejor manera de definir la sensación producida por la música es comparándola con la que provoca en nosotros la contemplación de la combinación de formas arquitectónicas. Goethe lo entendía perfectamente al manifestar que la arquitectura es una música petrificada¹.

El *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis*, estrenado en Venecia el 13 de septiembre de 1956 por el propio compositor, es sin duda una de las creaciones más sorprendentes y fascinantes de Igor Stravinsky. Pese a la gran diversidad de lenguajes y procedimientos compositivos empleados en la partitura (algunos de ellos aparentemente irreconciliables), se trata de una obra perfecta y extremadamente unitaria, ya que todos esos elementos dispares son combinados y

* El pianista y compositor Fernando Orfila Abadía es Profesor del Conservatorio Superior de Música de Valencia "Joaquín Rodrigo".

¹ Stravinsky, Igor: *Crónicas de mi vida*, Alba Editorial, Barcelona, 2005, p. 68.

fusionados en ella de forma magistral, de tal manera que pasan a convivir en perfecta armonía en un edificio sonoro que se impone inmediatamente por la fuerza apabullante de su rigor constructivo y por la magnificencia de su extraordinaria perfección estructural.

Ya en 1967 Roman Vlad manifestaba:

El *Canticum* es la síntesis más exhaustiva y esencial de elementos que es posible imaginar en el estadio actual de la evolución de la música europea. La multitud de ingredientes que entran en esta “Summa” es asombrosa, pero por la homogeneidad lograda por medio de la fusión de elementos y por la gran envergadura de la obra, [...] muy pocas de sus cualidades pueden ser apreciadas a simple vista o en una primera audición, necesitan ser escuchadas una y otra vez antes de que revelen sus secretos.

Desde el punto de vista de la forma, esta obra incluye características que abarcan el panorama entero de la historia musical europea y las reúne dentro de un vasto *omnium gatherum*-desde el Canto gregoriano hasta los amplios intervalos de Webern; desde el organum y el fabordón medievales hasta el serialismo; desde los modos bizantinos hasta la polimodalidad, politonalidad y atonalidad; desde el antiguo estilo diatónico hasta el moderno estilo polidiatónico y el cromatismo absoluto; desde frases que recuerdan el arcaico efecto del hoquetus e inflexiones reminiscentes de la Escuela Veneciana del Renacimiento hasta las curvas dodecafónicas rigurosamente dibujadas; desde la solidez barroca hasta el puntillismo contrapuntístico de los ultramodernos; desde un conjunto en el estilo de la antigua Escuela Veneciana hasta una disposición instrumental que delata un conocimiento de las “Variaciones para orquesta” de Webern².

La génesis de la obra se remonta al año 1954, en el que Stravinsky (que en aquel momento estaba casi en la mitad de la composición del ballet *Agon*) recibió el encargo de Alessandro Piovesan³, director de la Bienal de Venecia, para componer una obra coral de temática religiosa destinada a ser estrenada en la citada ciudad. El compositor aceptó rápidamente la comisión, pensando inicialmente en componer una Pasión según San Marcos⁴. Una serie de actividades le mantuvieron apartado de la composición de esa obra, y en abril de 1955 se comenzó a plantear la elección del espacio sacro en el que la misma sería estrenada. Se barajaron varias posibilidades, como Santa Maria della Salute, Santa Maria Gloriosa dei Frari, y San Marcos, que fue desde el principio el objetivo del músico, tal vez porque su estética de reminiscencias bizantinas le podía recordar a los santuarios de la religión ortodoxa a los que había acudido durante su infancia en Rusia. A finales de mayo Stravinsky comenzó a trabajar en su nueva obra, que finalmente no sería una Pasión sino una Cantata de Alabanza, planeando una estructura en cinco movi-

² Vlad, Roman: *Stravinsky*, Londres, 1967, p. 185.

³ Alessandro Piovesan fue coautor, junto con Robert Craft y Roman Vlad, del libro titulado *Le Musiche Religiose di Igor Stravinsky*, Ed. Lombroso, Venecia, 1956. A su memoria dedicó Stravinsky la primera ejecución de *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae* el 23 de septiembre de 1958 en la Sala de la *Scuole Grande di San Rocco*, en Venecia.

⁴ Walsh, Stephen: *Stravinsky, The second exile: France and America, 1934-1971*, Alfred A. Knopf, New York, 2006, pp. 319 y ss.

mientos que simbolizarían las cinco cúpulas de la basílica de San Marcos, con un gran movimiento central en tres partes que representaría las Tres Virtudes Teológicas⁵. La obra se terminó el 21 de noviembre de 1955, y su estreno no se produjo hasta el 13 de septiembre del año siguiente. Para que éste pudiera celebrarse en la basílica de San Marcos, como era el deseo del compositor, el 10 de agosto de 1956 Stravinsky se entrevistó (junto con Robert Craft) con el Patriarca de Venecia, el Cardenal Roncalli (quien después sería nombrado Papa con el nombre de Juan XXIII), con el objeto de pedir autorización para el uso profano de la basílica, algo que no se producía desde tiempos inmemoriales. La autorización fue concedida sin problemas, y el estreno pudo llevarse a cabo en la basílica de San Marcos en la fecha antes mencionada.

De esta manera, el *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis* quedaría indisolublemente ligado al espacio sacro más emblemático de la ciudad de los dux, urbe preferida de Igor Stravinsky, en la que el compositor pasó muy buenos momentos y vivió grandes éxitos, como el estreno de su Sonata para piano en 1925, la interpretación de *Capriccio* en 1934, y los estrenos de la ópera *The Rake's Progress* en 1952, el *Canticum Sacrum* en 1956, y *Threni* en 1958. Fue precisamente esta hermosa ciudad la que el músico escogió para su eterno descanso, y allí fue enterrado el 15 de abril de 1971, en la sección ortodoxa del cementerio de la isla de San Michele, muy cerca de la tumba de su amigo y descubridor Sergei Diaghilev (parece ser que Vera Stravinsky, siguiendo la voluntad de su esposo, declinó la propuesta del gobierno soviético de que el cuerpo del compositor fuera enterrado en Leningrado, ciudad cercana a su Oranienbaum natal). Venecia, que adoraba al compositor y le consideraba como a un hijo adoptivo, le tributó un grandioso y solemne funeral en la iglesia de los Santos Giovanni e Paolo, en el que se interpretaron los *Requiem Canticles*, la última gran obra sacra de Stravinsky.

Como ya se ha indicado, la propia abrumadora riqueza de material de la partitura del *Canticum Sacrum* imposibilita que el oyente pueda aprehenderla y menos aún valorarla en una primera escucha. Además, los tres movimientos centrales de la obra constituyen la primera incursión de Stravinsky en el lenguaje dodecafónico, algo que la mayor parte del público asistente al estreno no esperaba. Si a estos factores añadimos la acústica reverberante de la basílica, que no ayuda a la inteligibilidad del lenguaje serial, y una dirección por parte del compositor que según Robert Craft parece ser que no fue demasiado brillante⁶, se puede explicar el

⁵ Craft, Robert: *Stravinsky, Chronicle of a Friendship*, edición revisada y extendida, Nashville and London: Vanderbilt University Press, 1994, p. 123. Véase también, del mismo autor, *Stravinsky, glimpses of a life*, St. Martin's Press, New York, 1993, pp. 8-9.

⁶ Craft, Robert: *Stravinsky, Chronicle of a Friendship*, edición revisada y extendida, Nashville and London, Vanderbilt University Press, 1994, p. 162. Craft señala que él había dirigido todos los ensayos y que Stravinsky sólo dirigió en el último momento, lo que hizo que los intérpretes no pudieran adaptarse a su forma de dirigir y que por consiguiente la interpretación sonase “incómoda”.

hecho de que la obra fuera bastante mal comprendida en esa memorable ocasión. En el concierto, además del *Canticum Sacrum* (que se ejecutó dos veces) se interpretaron varias piezas de Andrea Gabrielli, Giovanni Gabrielli, Monteverdi, Schütz, y se estrenaron a su vez las espléndidas *Variaciones Canónicas sobre el Coral "Von Himmel hoch da komm Ich her"* de J. S. Bach, recompuestas especialmente para la ocasión por Igor Stravinsky utilizando el mismo dispositivo instrumental del *Canticum Sacrum*. Como muy vivamente explica André Boucourechliev:

El estreno mundial del *Canticum Sacrum* fue uno de esos acontecimientos que marcan la vida pública de la música de nuestro tiempo. El autor de estas líneas tuvo la suerte de asistir a ella (así como a los ensayos, conducidos con rapidez y eficacia por ese joven anciano de setenta y cinco años, con toalla al cuello como un tenista). Era la primera vez que Stravinsky presentaba en Europa una obra serial de gran envergadura, ante un vasto público. En efecto, el cardenal Roncalli había pedido que fuesen instalados altavoces en la plaza de San Marcos, a fin de que en esa velada de oro de septiembre, turistas y venecianos, y no sólo los tres mil privilegiados admitidos en el recinto sagrado, pudiesen gozar de la audición. La basílica estaba como no se la había visto jamás, con los mosaicos de oro oscuro iluminados por las pequeñas llamas de miles de lámparas dispuestas en las cornisas. El público estaba compuesto por profesionales, por amigos venidos de los cuatro extremos del mundo, por admiradores fervientes o simplemente personalidades mundanas. Nadie podía decir a ciencia cierta que el compositor hubiera cambiado de manera, pero todos presentían "el acontecimiento". Cuando Gérard Souzay, en la parte de tenor solo, comenzó el *Surge Aquilo*, "[sic.7]" "acompañado por esa guirnalda de pequeñas flores venenosas que la partitura hace brotar del arpa y de los contrabajos, un estremecimiento recorrió al auditorio. Las polifonías seriales implacables, los ataques violentos de los metales graves y de la *tromba bassa* hicieron el resto: el público estaba paralizado como de miedo y fue, ciertamente, el escándalo, pero un escándalo mudo, amordazado por la prohibición de toda manifestación en el recinto sagrado. ¡Qué fiesta para el espíritu! A los setenta y cinco años Stravinsky, más joven que nunca, confundía a sus turiferarios con el mismo poder de provocación que en *La consagración*. En verdad, ese público, ¿no era acaso *el mismo* de *La consagración*? Un público de *habitués* –habituaados a un estilo, a una imagen de Stravinsky reputados inamovibles–. Como en el tiempo de *La consagración*, daba simplemente *otra cosa* para oír, otra cosa de lo que de él se esperaba. ¿Revolución o falso escándalo? Inmediatamente después de sus estrenos, ambas obras se imponían en la vida pública. Poco tiempo después del estreno del *Canticum Sacrum* en Venecia, Craft dirigía la obra en París, en los conciertos del Dominio Musical, y Stravinsky mismo, a finales de noviembre, en Roma –triunfalmente.

Por el contrario, en la plaza de San Marcos, transformada en sala de conciertos y realmente convertida en "el más bello salón del mundo", la multitud daba libre curso a su indignación: "¡Profanazione!" Esta multitud había perdido el sentido de "la vanguardia" que poseía en los tiempos en que Monteverdi aseguraba los oficios de su basílica...⁸

Sin embargo, pese a la indignación de gran parte del público, no faltaron elogios, y tal como relata Robert Craft, veinte minutos después del concierto, cuando Igor Stravinsky salió

⁷ Aquí André Boucourechliev incurre en un error, ya que el barítono Gérard Souzay interpretó el cuarto movimiento (*Brevis Motus Cantilenae*) y no el segundo (*Surge Aquilo*), que fue interpretado por el tenor Richard Lewis.

⁸ Boucourechliev, André: *Igor Stravinsky*, Ediciones Turner, Madrid, 1987, pp. 280-281.

a la plaza de San Marcos, recibió el aplauso de un buen número de personas⁹.

Las opiniones de los críticos del momento respecto a la obra fueron muy variadas, y si bien la más famosa fue la reseña que tras el estreno del *Canticum Sacrum* publicó el semanario *Time*, con el sugestivo título de “Asesinato en la catedral”¹⁰, también hubo algunas críticas más constructivas, como la de Clauss Henning Bachmann, que presintió en el *Canticum Sacrum* el nacimiento de un nuevo arte, fruto de la fusión del dodecafonismo de Schoenberg con el polidiatonismo stravinskyano¹¹. Erwin Stein subrayó el increíble grado de integración de material y de equilibrio de forma logrado en la obra pese a la diversidad de la música, y consideró que entre las obras que Stravinsky había escrito en su último estilo contrapuntístico, el *Canticum Sacrum* era de lejos la más representativa¹².

CONNOTACIONES ARQUITECTÓNICAS DEL *CANTICUM SACRUM*

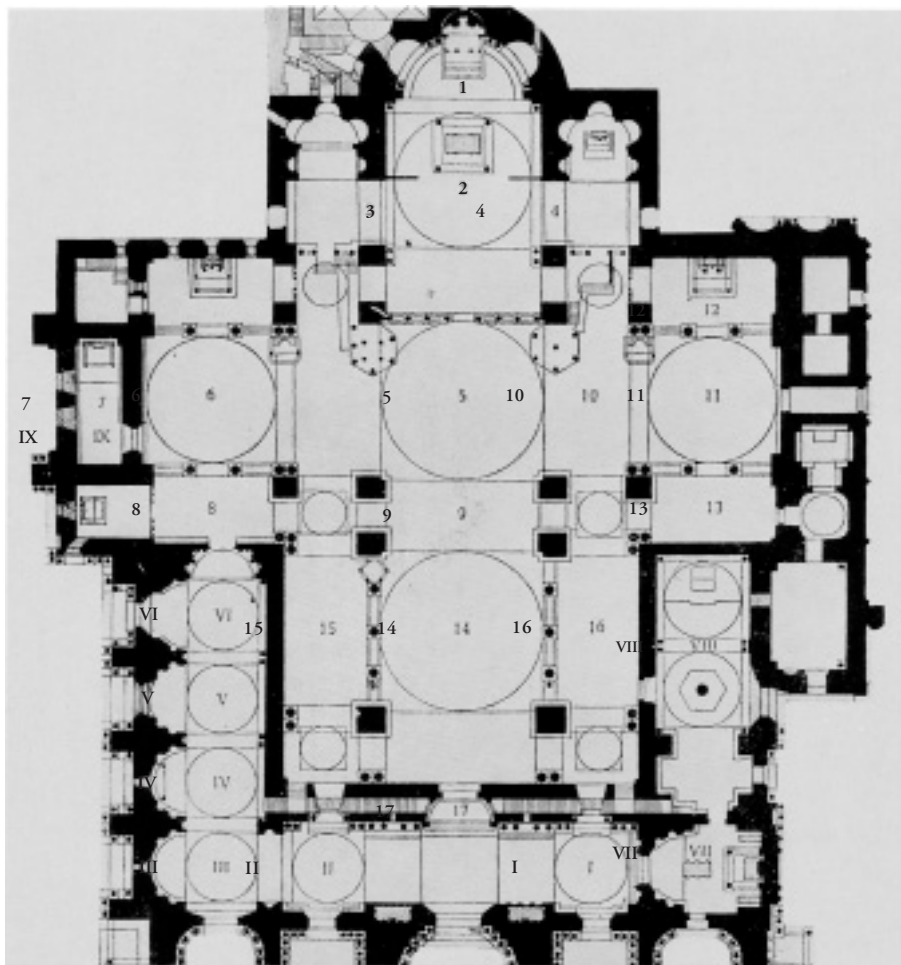
Tal como la mayoría de analistas han señalado, parece existir una analogía entre la estructura del *Canticum Sacrum* y la basílica de San Marcos de Venecia. La citada iglesia, edificada sobre planta de cruz griega y coronada por cinco cúpulas, es la tercera que se construyó en el mismo sitio; y siguió el modelo de la iglesia de los Doce Apóstoles de Constantinopla (destruida en el siglo XV por los turcos). Si bien la basílica ya estaba estructuralmente completa a fines del siglo XI, sufrió con el tiempo arreglos y añadidos de tipo arquitectónico (como el atrio en el siglo XII), así como también en lo referente a escultura y mosaico. En la ilustración adjunta puede observarse la planta de la basílica, que es simétrica como corresponde a una planta de cruz griega, sus cinco cúpulas (de las cuales la más grande y alta es la cúpula central o cúpula de la Ascensión) y el atrio, que en su fachada principal presenta cinco pórticos (nuevamente el central es el más grande).

⁹ Craft, Robert: *op. cit.*, p. 146.

¹⁰ El título de la crítica, *Murder in the cathedral*, reproduce el título de una novela del escritor T. S. Elliot, bastante famosa en aquel momento. Posteriormente éste se indignó al enterarse de que el título de su obra había sido utilizado con el objeto de hacer mofa de su amigo Stravinsky. Véase Craft, Robert: *op. cit.*, p.160.

¹¹ Bachmann, Clauss Henning: Revista *Musika*, Viena, julio de 1955, p. 117.

¹² Stein, Erwin: “Igor Stravinsky, *Canticum Sacrum* ad Honorem Sancti Marci Nominis”, Revista *Tempo* n° 40, Londres, verano de 1956, pp. 3 a 5.



Planta de la basílica y de los principales ciclos de mosaico

- | | | | |
|---|---|---|---|
| 1. Presbiterio | 8. Arco del transepto norte | 14. Cúpula de la entrada (o del Pentecostés) | III-IV-V. Atrio. Cupulillas con las historias de José |
| 2. Capula del presbiterio (o de Emanuel) | 9. Arco oeste de la cúpula central (o de la Pasión) | 15. Nave izquierda | VI. Atrio. Cupulilla con las historias de Moisés |
| 3-4. Arcos del presbiterio | 10. Arco con historias de Cristo | 16. Nave derecha | VII. Atrio. Capilla Zen |
| 5. Cúpula central (o de la Ascensión) | 11. Cúpula del brazo sur (o cúpula de San Leonardo) | 17. Puerta interior principal | VIII. Baptisterio |
| 6. Cúpula del brazo norte (o de San Juan) | 12-13. Arcos de la cúpula de San Leonardo | I. Atrio. Cupulilla con el Génesis | |
| 7. Capilla de San Isidoro | | II. Atrio. Cupulilla con las historias de Abraham | |

El *Canticum Sacrum* parece reflejar esta estructura, tal como muestra el esquema siguiente:

ESTRUCTURA DEL *CANTICUM SACRUM*

Dedicatio	Tenor, barítono y tres trombones. Polidiatonismo	
I Euntes in mundum	Coro, orquesta y órgano. Armónico. Polaridad de <i>si b</i> – <i>re</i> . 3ª m/M. Mandato de Jesús.	↓
II Surge, aquilo	Tenor e instrumentos solistas. Dodecafónico. Poema de Amor.	
III Ad Tres Virtutes Hortationes	Solistas, coro, orquesta y órgano. Dodecafónico. Estructura ternaria (Caridad, Esperanza, Fe).	
IV Brevis Motus Cantilenae	Barítono, coro y orquesta. Dodecafónico. Letanía dramática por la Fe.	
V Illi autem profecti	Coro, orquesta y órgano. Armónico. Polaridad de <i>si b</i> – <i>re</i> . 3ª m/M. Ejecución del mandato de Jesús (retrogradación de I).	↑

De este modo, la *Dedicatio*, solemne pórtico de entrada a la obra, se corresponde con el atrio, y los cinco movimientos de que consta la partitura son el trasunto de las cinco cúpulas. La estructura de la obra es simétrica, de tal manera que el quinto y último movimiento es una retrogradación casi exacta del primero (este palíndromo, como luego se verá, tiene connotaciones simbólicas). Además, tanto el primer movimiento como el quinto constan de cinco partes (reflejo de la propia estructura de la obra). Los tres movimientos centrales muestran una unidad de lenguaje, ya que son dodecafónicos¹³, y el tercer movimiento o núcleo central de la obra, que se corresponde con la gran cúpula central de la basílica, presenta una estructura tripartita (se trata de un triple motete sobre las Tres Virtudes Teologales, que curiosamente están representadas en el mosaico de esa misma cúpula). Ello determina que los tres movimientos centrales considerados en su conjunto vuelvan a presentar una estructura en cinco partes, de las cuales la parte central sería la segunda Virtud, la Esperanza (*Spes*), que a su vez consta de cinco partes. Para completar esta simetría en espejo, el segundo movimiento (*Surge, Aquilo*) y el cuarto (*Brevis Motus Cantilenae*) están muy relacionados entre sí, ya que ambos cumplen en la obra un papel similar, estando destinados a los solistas (el segundo al tenor y el cuarto al barítono) y revistiendo menor entidad que el gran movimiento central (ambos se corresponderían con las cúpulas del brazo norte –de San Juan–, y del brazo sur –de San Leonardo–, que son más pequeñas que la cúpula de la Ascensión).

De este modo, el *Canticum Sacrum* presenta una estructura simétrica, cerrada y cíclica, perfecta como un mecanismo de relojería, y repleta de simbología, que discurre en paralelo con la no menos fascinante y sutil organización de los textos utilizados en la obra.

SIGNIFICACIÓN DE LOS TEXTOS DEL *CANTICUM SACRUM*

Cabría definir al *Canticum Sacrum* como una Cantata Apostólica de Alabanza. Tras la *Dedicatio*, movimiento verdaderamente original, ya que en él se pone música a una dedicatoria, los textos de los cinco movimientos propiamente dichos de la partitura están tomados de la Vulgata. La lengua elegida para esta obra religiosa es por tanto una vez más el latín, lengua que fascinaba al compositor ya desde 1926 (año de la composición de *Oedipus Rex*). En palabras del propio Stravinsky, “Para todo lo que tiene que ver con lo sublime se impone un lenguaje especial y no uno cotidiano”¹⁴. Esta lengua le otorga una plástica monumental, una gran solemnidad. El texto se convierte para él en

¹³ Si bien Stravinsky utiliza dos series dodecafónicas diferentes, una para el segundo movimiento y otra para los movimientos tercero y cuarto, ambas presentan bastantes elementos en común. Sobre esta cuestión, véase Robert Craft; *Avec Stravinsky*, Éditions du Rocher, Mónaco, 1958, p. 165.

¹⁴ Stravinsky, Igor: *op. cit.*, p. 142.

un material solamente fonético. El compositor podrá descomponerlo a su manera y concentrar toda su atención en el elemento primitivo del que se compone, es decir, en la sílaba. Esta manera de abordar el texto, ¿no era acaso la misma de los viejos maestros de riguroso estilo? Durante siglos, esa fue también la actitud de la iglesia frente a la música que, mediante este sistema, evitaba caer en el sentimentalismo y, por tanto, en el individualismo¹⁵.

La disposición y traducción de los textos utilizados es la siguiente¹⁶:

Dedicatio

A la Ciudad de Venecia, en alabanza de su Santo Patrón, el Beato Marcos, Apóstol.

I Euntes in mundum

Id por todo el mundo, y predicad el Evangelio a toda criatura.

(Vulg. Ev. San Marcos, XVI, 15)

II Surge, aquilo

Retírate, ¡oh Aquilón!, y ven tú, ¡oh viento austro!

Oread mi jardín, que exhale sus aromas:

venga a su huerto mi amado

a comer de sus frutos exquisitos.

Ya he entrado en mi jardín, hermana mía, esposa,

he cogido mi mirra con mis aromas,

he comido mi panal con mi miel,

he bebido mi vino con mi leche.

Comed, ¡oh amigos!, y bebed,

carísimos, hasta saciaros.

(Vulg. *Cantar de los Cantares*, IV, 16; V, 1)

¹⁵ Stravinsky, Igor: *op. cit.*, pp. 145-146.

¹⁶ Las referencias a los capítulos y versículos son los de la Versión Autorizada de la Vulgata, ya que algunas de las referencias dadas en la partitura (Ed. Boosey & Hawkes 18168, New York, 1956) no se corresponden con ésta.

III *Ad Tres Virtutes Hortationes*

Caritas

Amarás, pues, al Señor Dios tuyo con todo tu corazón, y con toda tu alma, y con todas tus fuerzas.

(Vulg. Deuteronomio, VI, 5)

Carísimos, amémonos los unos a los otros, porque la caridad procede de Dios. Y todo aquel que ama, es hijo de Dios y conoce a Dios.

(Vulg. 1ª Carta de San Juan, IV, 7)

Spes

Los que confían en el Señor, son como el monte Sión...

(Vulg. Salmos CXXIV, 1)

Mi alma espera en el Señor,
espera en su palabra.

(Vulg. Salmos CXXIX, 5)

... que no se tambalea...

(Vulg. Salmos CXXIV, 1)

Mi alma aguarda al Señor,
más que el vigía la aurora.

(Vulg. Salmos CXXIX, 6)

...que está firme por siempre.

(Vulg. Salmos CXXIV, 1)

Fides

Tuve fe, aún al tiempo que dije: "Afligido estoy sobremanera"

(Vulg. Salmos, CXV, 10)

IV *Brevis motus cantilenae*

Y Jesús les dijo "En cuanto al "Si puedes", todo es posible para el que cree". Al punto, el padre exclamó, diciendo con lágrimas: "Creo, Señor, ayuda a mi falta de fe".

(Vulg. Ev. San Marcos, IX, 23-24)

V *Illi autem profecti*

Y ellos marcharon a predicar por todas partes. Y el Señor cooperó y confirmó la palabra con las señales que siguieron.

Amén.

(Vulg. Ev. San Marcos, XVI, 20)

Para Roman Vlad, el propósito de los diversos textos utilizados es simbolizar el estado y la doctrina de la Iglesia Militante¹⁷. Así, el tema del primer movimiento (*Euntes in mundum*), tomado del controvertido final del Evangelio según San Marcos, es el mandato apostólico universal, el mandato de Cristo a sus apóstoles para que prediquen el Evangelio a todas las naciones (fin último de toda la Iglesia). Este mandato de Cristo se cumple en el quinto movimiento (*Illi autem profecti*), de tal manera que la forma especular o palindrómica empleada (el quinto movimiento es la retrogradación casi literal del primero) no es en absoluto casual, sino que se conecta claramente con el sentido del texto¹⁸. Para Robert Craft, esta estructura palindrómica sugiere simbólicamente la idea de “futuro en el pasado” y de “pasado en el futuro”¹⁹, y según Robert Siohan, “encontramos aquí todo un simbolismo de las formas, al cual no puede negarse la proximidad con la que, en la Edad Media, se tuvo en tan alto aprecio”²⁰.

Respecto a los tres movimientos centrales (que como se ha señalado anteriormente se podría considerar que son cinco), el segundo (*Surge, Aquilo*) representa el fundamento de la Iglesia del Antiguo Testamento, tomando un fragmento de un texto tan emblemático como el *Cantar de los Cantares*, que habla del amor carnal como metáfora del amor divino. A continuación, el tercer movimiento (*Ad Tres Virtutes Hortationes*) es una gran superestructura teológica en la que se exaltan las Tres Virtudes Teologales, cuyo objeto directo es Dios: Fe, Esperanza y Caridad. Stravinsky invierte el orden de las Virtudes en relación a la doxa para crear un hilo conductor argumental en la obra. De este modo, no aborda en primer lugar la Fe sino la Caridad –amor a Dios y a los hombres, que es la cumbre y el compendio de toda perfección cristiana– para así conectar el amor humano del segundo movimiento con el amor divino. El centro neurálgico lo constituye la Esperanza, estructurada a nivel musical y textual en cinco partes, como si fuera una reducción de la estructura total de la obra. Dado que estamos en el movimiento que simbolizaría la cúpula central (y la más alta) de la basílica (en el que como ya se indicó las Tres Virtudes Teologales aparecen representadas junto a otras figuras alegóricas), no deja de ser curioso el hecho de que el texto del Salmo CXXIV, 1 (fragmentos 1º, 3º y 5º de *Spes*) haga referencia al monte Sión, que no se tambalea y permanece para siempre. La tercera Virtud abordada es la Fe, cuyo tema conecta con el del cuarto movimiento (*Brevis motus cantilenae*), el texto del cual está tomado del Evangelio según San Marcos, con-

¹⁷ Vlad, Roman: *op. cit.*, pp. 188-192.

¹⁸ Hay que resaltar que el procedimiento de retrogradar una amplia sección (procedimiento especular) sólo es utilizado por Stravinsky en otra obra, *The Flood* (El Diluvio), del año 1962, en la que los cc. 399-426 son retrogradados en los cc. 428-455, también con claras connotaciones simbólicas.

¹⁹ Craft, Robert: *Avec Stravinsky*, Éditions du Rocher, Mónaco, 1958, p.156.

²⁰ Siohan, Robert: *Stravinsky*, Antoni Bosch, Barcelona, 1983, pp. 155-156.

cretamente del pasaje en el que se narra la curación de un epiléptico, y trata precisamente del don de la Fe.

De este modo, a lo largo de los tres movimientos centrales se resume la historia de la Iglesia, pasando del Antiguo Testamento al Nuevo Testamento, lo que enlaza perfectamente con el quinto movimiento (*Illi autem profecti*), que constituye el cumplimiento de la orden dada por Cristo en el primero y que al igual que aquel está tomado del Evangelio según San Marcos (no hay que olvidar que la obra está dedicada a la Ciudad de Venecia, en alabanza de su Santo Patrón, el Apóstol San Marcos).

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PARTITURA

El *Canticum Sacrum* es una obra religiosa no litúrgica, caracterizada, como la mayor parte de las obras religiosas de Stravinsky –compuestas casi todas en su madurez– por una seriedad de humor y una fe auténtica en la Iglesia. Tal como el propio Stravinsky decía, “La música alaba a Dios. La música puede elevarnos mejor que el edificio de la iglesia con todos sus ornamentos; es el mayor adorno de la Iglesia”²¹. La austeridad, el hieratismo, y un gran eclecticismo son las características que mejor podrían definir al *Canticum Sacrum*. Como ya se señaló anteriormente, el compositor logra en él elementos de intersección entre lenguajes aparentemente irreconciliables, sin menoscabo alguno de la profunda unidad de la obra. El hecho de que en muchos momentos Stravinsky acuda al modo, al melisma, a la antifonía o a la salmodia no responde a un gusto por lo pintoresco: el compositor asocia a esos elementos una función simbólica que une esas formas sacralizadas a la tradición y a la perennidad de la Iglesia. Lo mismo ocurre con la utilización del canon como proceso arquitectural heredado del pasado²². Cuando Stravinsky –que consideraba al contrapunto como la máxima expresión del orden y a la polifonía como la verdadera expresión de la Cristiandad Occidental– utiliza en los tres movimientos centrales del *Canticum Sacrum* el canon como proceso compositivo, está mirando tanto a los grandes maestros de antaño (Josquin des Pres, Johannes Ockeghem, Carlo Gesualdo) como al Webern de la Segunda Cantata.

El dispositivo vocal e instrumental del *Canticum Sacrum* revela en buena medida algunas de las características que van a impregnar la obra. Por lo que se refiere al primero, consta de dos solistas –tenor y barítono– y coro. Dado que se trata de una obra religiosa que mira cla-

²¹ Craft, Robert: *Conversaciones con Igor Stravinsky*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 171.

²² Paradójicamente, en la obra stravinskyana la utilización de este último recurso irá en aumento a medida que el músico de Oranienbaum se adentre en el serialismo, lo que se producirá mediante un proceso gradual que comienza cuando las tres principales figuras del dodecafonismo vienés, esto es Schoenberg, Webern y Berg, ya han fallecido y por tanto el dodecafonismo es ya, en cierto modo, un fenómeno histórico. Véase nota 39.

ramente al pasado, la elección de dos solistas masculinos puede venir justificada por el hecho de que en la Edad Media y Renacimiento las mujeres no intervenían en la liturgia. Por los mismos motivos, y para evocar épocas pretéritas, denomina *Discanti* a la parte del coro que correspondería a las sopranos.

En cuanto al dispositivo instrumental, consta de flauta, dos oboes, corno inglés, dos fagotes, contrafagot, tres trompetas en *do*, trompeta baja en *do*, dos trombones tenores, trombón bajo, trombón contrabajo, arpa, órgano, violas y contrabajos. Como aspectos relevantes de la instrumentación elegida, cabe destacar los siguientes:

- Hay un predominio claro de los instrumentos de viento, que Stravinsky consideraba “los más próximos a Dios”.

- Se eliminan los clarinetes y las trompas, como instrumentos modernos, y se potencian manifiestamente los metales (cuatro trompetas y cuatro trombones). El color que crean estos instrumentos al no ir acompañados de las trompas evoca claramente la sonoridad de las obras de los Gabrielli y de Monteverdi, quienes precisamente habían compuesto para la basílica de San Marcos.

- La flauta interviene sólo en el segundo movimiento, el corno inglés en los movimientos segundo y tercero, y los oboes en los movimientos tercero y cuarto. Los fagotes, por su parte, intervienen en toda la obra, exceptuando la *Dedicatio* y el segundo movimiento.

- Las cuerdas juegan un papel menor, y el hecho bastante singular de escoger sólo violas y contrabajos le da un matiz sombrío a la partitura.

- Por primera y última vez en la producción stravinskyana se utiliza el órgano (tal vez siguiendo la tradición de los maestros venecianos), que además ostenta un papel estructural en los movimientos primero, tercero y quinto.

- El arpa sólo es empleada en los movimientos segundo y tercero, con una escritura muy refinada y sutil en el primero de ellos, que sirve para crear un gran contraste con respecto al color general de la obra.

Stravinsky realiza un tratamiento muy variado de la plantilla orquestal empleada, que como luego se verá va desde momentos de poderosos *tutti* hasta momentos de gran lirismo y refinamiento. Cabría decir, sin embargo, que el *Canticum Sacrum*, obra sobria y austera, presenta un tono más bien oscuro, aun cuando, como señala André Boucourechliev, se halle revestido del brillo de las músicas del Renacimiento y se adorne con los colores venecianos rojo y oro que la basílica hará vibrar en todo su esplendor²³.

²³ Boucourechliev, André: *op. cit.*, p. 274.

ANÁLISIS DE LA *DEDICATIO* Y DE LOS MOVIMIENTOS PRIMERO Y SEGUNDO DEL *CANTICUM SACRUM*

Dedicatio

La breve introducción del *Canticum Sacrum* (apenas nueve compases en 4/2), trasunto del atrio de la basílica, constituye un majestuoso pórtico de entrada a la obra en el que Stravinsky, con una concisión y austeridad extremas, nos revela claramente el espíritu que va a impregnar toda la partitura. En este corto epígrafe los dos solistas –tenor y barítono– a modo de heraldos y acompañados por tres trombones (tenor, bajo y contrabajo) dedican la composición a la Ciudad de Venecia, en alabanza de su Santo Patrón. Se trata de una música claramente arcaizante (el propio compás utilizado, 4/2, así lo sugiere), en la que el compositor parece mirar tanto a la Edad Media como al Renacimiento. El perfume medieval se percibe en las líneas vocales, que parecen evocar –como seguidamente se verá– un *organum* primitivo o paralelo (propio del *Ars Antiqua*), que al estar profusamente ornamentado nos hace pensar también en el *Ars Nova*. Por su parte, la nobleza de los tres trombones que acompañan a los solistas nos retrotrae al mundo renacentista de Andrea Gabrielli, compositor muy vinculado a la basílica de San Marcos. Para Stephen Walsh, la *Dedicatio* es tan estudiadamente veneciana como el comienzo de *Dumbarton Oaks* es abiertamente bachiano²⁴.

Tanto en las líneas vocales como en las instrumentales se observa un claro predominio de los grados conjuntos, y si nos fijamos en los solistas, vemos que su tesitura no sobrepasa el ámbito de una séptima, séptima mayor en el tenor (*la²-sol^{#3}*) y séptima menor en el barítono (*re²-do³*). Todo ello constituye una evidente evocación del Medioevo, que se ve confirmada con la quinta vacía (*sol-re*) con la que termina el fragmento. Cabe hablar de polidiatonismo, ya que si bien los modos gregorianos se insinúan en todo momento, nunca se llegan a definir.

A nivel formal, la pieza se puede dividir en dos secciones de longitud desigual, separadas por una cesura colocada por el propio autor. La primera abarca los cc. 1 a 6, y la segunda los cc. 7 a 9. Si se observan los puntos de reposo sobre los que se sustenta la trayectoria melismática de las voces (véase el ejemplo 1.1), se puede apreciar como en la primera sección los acontecimientos tienen lugar cada dos compases, mientras que en la segunda éstos se suceden a cada compás. Hay por tanto una compresión del ritmo melódico que incrementa el interés en la segunda sección (si bien como señalan las ligaduras punteadas en el citado ejemplo 1.1 la relación de segunda mayor descendente entre los cc. 7 y 9 sigue estando presente). En sus

²⁴ Walsh, Stephen: *The Music of Stravinsky*, Clarendon Press, Oxford, New York, 2001, p. 235.

puntos de reposo, las dos voces se hallan siempre a distancia de cuarta o quinta –intervalos puros, consonancias perfectas– que hacen que se pueda hablar de imitación de un *organum* primitivo o paralelo. Muy hábilmente, Stravinsky crea una excepción a este hecho al final del c. 6, en la “semicadencia” previa a la cesura, en donde introduce un intervalo de sexta menor (*sol#-mi*), consonancia imperfecta que dentro del contexto citado genera una gran tensión que impulsa la música hacia adelante.

Ejemplo 1

Ej. 1.1



Ej. 1.2



El protagonista indiscutible de toda la pieza es el tetracordo, elemento que es explotado sistemáticamente por el compositor, y que va adoptando diversas fisonomías, siempre cambiantes y altamente evocadoras. Si nos fijamos nuevamente en la trayectoria de las dos voces solistas (véase el ejemplo 1.2), podemos observar como en los cc. 2 a 4.1 Stravinsky utiliza dos tetracordos idénticos que se hallan a distancia de cuarta y que se corresponden con el primer tetracordo del séptimo modo gregoriano o *Tetrardus* auténtico. En los cc. 4 a 6 el barítono mantiene el mismo tetracordo (salvo las dos últimas notas, *fa#* y *sol#*, utilizadas para crear la semicadencia antes citada), pero el tenor explora un tetracordo nuevo, que se corresponde con el primer tetracordo del quinto modo gregoriano o *Tritus* auténtico. En los cc. 7 a 8.2 las dos voces emplean a distancia de quinta el primer tetracordo del tercer modo gregoriano o *Deuterus* auténtico, y en las dos últimas partes del c. 8 se sugiere el primer tetracordo del primer modo gregoriano o *Protus* auténtico (ampliado en una nota por la parte superior). Así, los modos gregorianos son constantemente evocados, si bien se trata tan solo de una libre recreación, puesto que su utilización en ningún momento es funcional. La presencia de las notas *fa#*

y *do#* en el c. 9 (ajenas al último modo mencionado) parece deberse a la cadencia final, en la que la elevación de las mismas produce una gran atracción resolutive hacia la quinta *sol-re* con la que finaliza la pieza, que de este modo es fuertemente potenciada. Cabe resaltar que la cadencia utilizada tiene también un claro sabor medieval, y que contiene en las dos voces solistas una imitación por aumentación (véase el c. 9, en el que el tenor dobla los valores que expone el barítono en la primera parte del compás).

Por último, hay que destacar que si en sus cuatro primeros compases (véanse trombones) la pieza parece estar anclada sobre la quinta *do-sol*, que es inicialmente bordada para luego ser parcialmente mantenida (*do* de los cc. 3 y 4), en el c. 9 se produce un ascenso de quinta hacia *sol-re*, lo que propicia un incremento de la tensión y crea en cierta forma un final abierto que hace que la *Dedicatio* se enlace perfectamente con el primer movimiento de la obra (*Euntes in mundum*). Además, la nota *re* sobre la que concluye el tenor está incluida en el primer acorde que abre el citado movimiento, y jugará un papel fundamental dentro del mismo.

I Euntes in mundum

Tras los nueve compases de la *Dedicatio* comienza el primer movimiento del *Canticum Sacrum*, que junto con el quinto y último (que es su casi literal retrogradación) cumple un papel de movimiento limítrofe. Ambos son auténticos movimientos flanqueantes, y a diferencia de los tres números centrales, no son seriales. Su estilo nuevamente nos retrotrae a épocas pasadas, y en cierta manera parece sugerir una vuelta atrás en la producción stravinskyana, hacia la Rusia ritual de *Las Bodas* y las *Sinfonías para instrumentos de viento*. Para Robert Craft, el contenido medieval del fragmento se deriva no sólo de la modalidad del mismo sino también “de un aspecto más estrechamente ligado a la idea que se hace Stravinsky del culto religioso: la danza.” El ritmo humano de la Edad Media es la danza, de tal manera que “la *Misa* de Stravinsky es un culto danzado, y lo mismo ocurre en el *Canticum*, sobre todo en este movimiento en donde la propulsión tan vívidamente deviene sujeto”²⁵. Tal como cabría esperar es en estos dos movimientos (primero y quinto) donde de forma más inmediata se aprecia el sello personal e inconfundible del autor. Como ya se señaló anteriormente, la forma palindrómica que utiliza Stravinsky se deriva no sólo de la estructura simétrica de la basílica sino también de la simbología de los textos empleados, ya que la voluntad de Cristo expresada en el primer movimiento (“Id por todo el mundo y predicad el Evangelio a toda criatura”) se cumple en el quinto. Por otra parte, el hecho de que el compositor aplique un procedimiento típicamente serial como es la retrogradación a un movimiento no serial contribuye a conferir unidad al conjunto de la obra.

²⁵ Craft, Robert: *Avec Stravinsky*, Éditions du Rocher, Mónaco, 1958, p. 159.

Euntes in mundum se inicia con un poderoso *tutti*, en *forte*, que crea un contraste abrupto con el número anterior. Intervienen el coro, los fagotes y contrafagot, las trompetas, los trombones, las cuerdas y el órgano. Pese a que las armonías son densas y compactas en muchos momentos, la disposición coral y orquestal es clara y luminosa, por su perfecto equilibrio. Sin embargo, el color general del movimiento es más bien sombrío, ya que Stravinsky reserva los instrumentos más agudos (flauta, oboes, corno inglés) para un momento posterior de la obra. El lenguaje es abiertamente armónico, lo que contrasta con los tres movimientos centrales de la composición, dodecafónicos, en los que predomina claramente el contrapunto. A lo largo del movimiento se aprecia una doble polaridad de *sib* y *re*.

La estructura del fragmento responde al esquema A B A' B A'', estructura en cinco partes que como ya se indicó es en cierto modo una síntesis de la propia estructura de la obra (y de la basílica). Las secciones A (cc. 10-16, 26-31 y 41-45) se caracterizan por su densidad, ya que en ellas intervienen el coro y toda la orquesta antes mencionada (incluyendo el órgano en A y A''), a diferencia de las secciones B (cc. 17-25 y 32-40), que corren a cargo del órgano y los fagotes, que redoblan su línea de bajos. Esta contrastada yuxtaposición de secciones tan característica de Stravinsky²⁶ está reforzada por cambios en *tempo* (en las dos secciones B se indica *Poco meno mosso*), en dinámica (en ellas se pide *non f* en el órgano y *pp* en los fagotes), y en diseño rítmico-métrico (frente al 6/4 y a la mayor variedad rítmica de las secciones A, las secciones B están escritas en 3/4 y en ellas sólo se articula un imperturbable ritmo de negras). A estas diferencias hay que añadir un distinto planteamiento compositivo: como seguidamente se verá, mientras que las secciones A superponen distintos elementos que les otorgan un perfil ecléctico (acorde base de tercera menor/mayor, modo gregoriano de *re*, *sib* como eje de simetría y escala octofónica), por el contrario, las dos secciones B, que funcionan como interludios, tienen un planteamiento mucho más simple, utilizando únicamente el modo de *re*.

Secciones A

Las secciones A presentan un carácter denso y bastante disonante, propiciado por la riqueza de elementos que en ellas pone en juego el compositor.

²⁶ La discontinuidad es crucial en el estilo de Stravinsky, y produce una música claramente formada por secciones yuxtapuestas. Para Jonathan D. Kramer, esta marcada yuxtaposición de secciones tiene su origen en la predilección del compositor por las armonías estáticas, que determinan que un cambio de sección (por cambio de área armónica) implique discontinuidad. Ahora bien, argumenta el citado analista, aunque esa discontinuidad tenga su origen en el estancamiento armónico, a menudo es apoyada por otros medios, tales como contraste de instrumentación, textura, material motivico, *tempo*, diseño formal e incluso procedimiento compositivo. Véase Jonathan D. Kramer: "Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky", ensayo incluido en *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, Ed. Jann Pasler, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986, pp. 174-194.

– El primero de ellos es el acorde de tercera menor/mayor, elemento omnipresente a lo largo de casi toda la producción stravinskyana²⁷, que en esta ocasión se presenta encarnado en las notas *sib-si natural-re* (véase el ejemplo 2.1). Aparece ya en el primer acorde del movimiento (c. 10) y además es especialmente enfatizado por el coro, que en su primera intervención sólo utiliza las tres citadas notas, y por el órgano, que en los cc. 11, 13 y 15 se encarga de puntualizarlo e imponerlo como sonoridad base.

Ejemplo 2



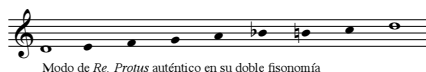
Por simetría, y tomando como eje el semitono central, aparece la nota *sol*, que viene a completar lo que podría considerarse como la tríada menor/mayor (véase el ejemplo 2.2) sobre la que se basa la sección A, que a su vez es complementada con dos tríadas mayores que la circundan de forma también simétrica a distancia de tercera menor, en la forma que muestra el ejemplo 2.3. Estos acordes son presentados claramente (si bien de forma arpegiada) por los metales entre la última nota del c. 10 y las dos primeras del c. 11. De este modo podemos observar las notas integrantes de los acordes tríadas de mi mayor en la segunda trompeta, sol menor en la tercera trompeta y el segundo trombón tenor, sol mayor en la trompeta baja, y si bemol mayor en el primer trombón tenor y el trombón bajo. Sin embargo, la superposición de estas tríadas produce unos choques altamente disonantes que determinan que sea casi imposible identificarlas a nivel auditivo, generándose una gran tensión armónica.

– El segundo elemento fundamental en las secciones A (y como luego se verá también en las secciones B) es el modo de *re*, primer modo gregoriano o *Protus* auténtico, que aparece tanto en su fisonomía arcaica (con la nota *sib*) como moderna (con el *si natural*), tal como muestra el ejemplo 3. El hecho de que el modo aparezca en su doble fisonomía guarda estrecha relación con la presencia del acorde de tercera menor/mayor antes mencionado (ejemplo 2.1), que impone su sonoridad ambigua y corrosiva²⁸.

²⁷ Sobre este tema, véase Pieter van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, Yale University Press, New York, 1983, pp. 271-320.

²⁸ Las tres notas que integran la tercera menor/mayor son respectivamente el sexto grado rebajado, el sexto grado natural, y la *finalis* del modo de *re*. La elección de esas notas por parte de Stravinsky ciertamente no parece casual, puesto que por su importante significación son utilizadas como punto de intersección y factor de convergencia entre elementos compositivos aparentemente tan dispares e irreconciliables como son un modo gregoriano y un acorde de tercera menor/mayor.

Ejemplo 3



Las notas integrantes del modo de *re* desempeñan un papel fundamental en el coro. A lo largo de las tres secciones A éste sólo se mueve dentro de las mismas, con las únicas excepciones que constituyen las notas *mib* (c. 15 tenor, c. 26 bajo, c. 42 tenor) y *do#* (cc. 44-45, tenor y bajo). En cierta forma es como si Stravinsky reservara para el enunciado de las palabras sagradas un lenguaje arcaico y venerable, repleto de significación simbólica. En este sentido es significativo el hecho de que las escasas notas extrañas al modo antes mencionadas nunca aparezcan en las voces superiores, *Discanti* y *Alti*, donde podrían adquirir un mayor relieve, algo que el compositor parece no desear ya que esas dos voces siempre se mueven dentro del modo. Por otra parte, salvo el *do#* final, que forma parte del último acorde del movimiento, los tres *mib* citados siempre parecen cumplir una función de apoyatura o de nota de paso, y aparecen en valores breves, por lo que la impresión general es la de que el coro siempre se halla dentro del citado modo de *re*. Además, la nota *re* ocupa un lugar primordial: en todos los incisos corales de las tres secciones A, la parte superior (*Discanti*) finaliza con dicha nota, y en varios de ellos también comienza con la misma (concretamente así ocurre en los cc. 10, 12 y 41). La melodía continuamente gira en torno al *re*, que de este modo asume un papel que podría calificarse como de *finalis*, pudiendo también hablarse de polaridad de *re*, por la importancia capital que asume esta nota. A partir del c. 12 interviene por primera vez la nota *la*, dominante o *repercussio* del modo, que desde este momento jugará también un importante papel.

— Por lo que se refiere al bajo, a cargo de los contrabajos, el trombón contrabajo y el contrafagot, que a veces son redoblados por los fagotes y el trombón bajo, tiene una coherencia interna propia, basada en la nota *sib*, en torno a la cual se disponen de forma simétrica las terceras menores superior e inferior respectivamente, lo que da por resultado las notas *sol-sib-reb* (véase el ejemplo 4.1). Estas tres únicas notas, que integran un acorde de quinta disminuida sobre *sol*, son articuladas de forma siempre cambiante, sin seguir ningún esquema rítmico fijo, y sirven de base a las tres secciones A, generando una indefinición tonal constante (motivada en buena medida por la presencia del intervalo de tritono). El *sib* es el eje central de las mismas, y es la nota que por la mayor significación e importancia que adquiere se impone como polo. No será hasta la última parte del c. 44, al final del movimiento, cuando aparecerá en el bajo un sonido nuevo, la nota *re natural*, que al servir de base a un acorde altamente disonante deja sin resolver y por tanto perpetúa la tensión armónica acumulada hasta ese momento.

Ejemplo 4

– La unión de las notas integrantes de la tercera menor/mayor y sus acordes derivados (ejemplo 2) con las tres notas del bajo (ejemplo 4.1) da por resultado la escala octofónica del ejemplo 4.2, que junto con el ya mencionado modo de *re* son los elementos que acaban configurando la sonoridad de las secciones A. La escala octofónica es, al igual que la tercera menor/mayor, una constante a lo largo de la producción stravinskyana (desde el período ruso hasta el primer período serial²⁹), y su presencia en esta obra en interacción con otros elementos (con el modo de *re* y la tercera menor/mayor en este movimiento, y en un contexto dodecafónico en el segundo movimiento, como luego se verá) constituye una nueva muestra de la enorme habilidad de Stravinsky para combinar lenguajes diferentes.

– La nota *fa*# escapa a este planteamiento, ya que no se halla incluida ni en la escala octofónica citada ni en el modo de *re*, y en cambio aparece desde el primer acorde del movimiento, en el c. 10. Su presencia puede deducirse del acorde de tercera menor/mayor, tomando como eje la nota *re* (tan importante en todo el movimiento) e invirtiendo el acorde en forma simétrica, en la forma que muestra el ejemplo 5. También se obtiene así la nota *fa* natural, si bien ésta ya se hallaba incluida tanto en la escala octofónica como en el modo de *re*³⁰.

Ejemplo 5

De este modo, debido a la presencia del *fa*#, al comenzar el movimiento el oyente escucha un acorde de si menor (en las trompetas) superpuesto a un *sib* en el bajo. Se trata de un acorde ácido, que por contener una octava aumentada destruye toda posible noción de tona-

²⁹ Respecto a esta cuestión, véase Pieter C. van den Toorn: *Octatonic Pitch Structure in Stravinsky*, ensayo incluido en *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*, ed. Jann Pasler, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986, pp. 130-156.

³⁰ En muchas de las ocasiones en las que Stravinsky utiliza la escala octofónica a lo largo de su producción, ésta aparece combinada con alguna nota extraña al modo, lo que contribuye a fomentar la ambigüedad que siempre caracteriza a su obra, y que dificulta su análisis.

lidad. Precisamente será este intervalo típicamente stravinskyano, la octava aumentada, el que aparecerá de forma casi constante en los acordes que se van sucediendo a lo largo de las secciones A, imponiéndose como intervalo rey, que al fin y al cabo se deriva del propio acorde de tercera menor/mayor. El resultado son una serie de bloques sonoros altamente disonantes, que acompañan al mandato sagrado enunciado por el coro. El hecho de que éste utilice un lenguaje modal y presente un perfil rítmico bastante estable, frente a la inestabilidad de todos los demás elementos en juego, parece tener nuevamente un carácter simbólico, como si las palabras de Cristo fueran el único elemento inmutable frente a la cambiante realidad terrenal.

Ahora bien, en esta interacción de lenguajes se produce una evolución a lo largo de las secciones A, de tal manera que a medida que avanza la pieza, el modo de *re* parece ganar la partida. Así, aparece en la orquesta la nota *la* en el c. 13 (segunda trompeta), nota ajena a la escala octofónica, y paulatinamente el elemento diatónico se irá imponiendo frente al elemento octofónico. El acorde de los cc. 44.3 y 45 con el que acaba el movimiento superpone el I (*re - la*) y el V (*la - do# - sol*) grados de *re* (el séptimo grado aparece elevado - *do#* - como si de una sensible se tratara), a modo de un gran acorde de sobretónica sin resolver, y el bajo abandona por vez primera las tres notas dentro de las cuales se había movido hasta ahora para presentar un *re becuadro*. Pasamos por tanto de una doble polaridad de *si b* y *re*, a una polaridad exclusiva de *re*. Sin embargo, merced a la retrogradación que se producirá en los cc. 307 a 344, en el quinto movimiento se recorrerá el camino inverso, con lo que regresaremos a la doble polaridad antes aludida y la obra finalizará con el mismo acorde ácido y corrosivo con el que había comenzado, si bien en el Amen final será atacado en *piano* y en un *Adagio*. La ambigüedad y la indefinición tonal no serán por tanto despejadas.

Por lo que se refiere a la textura de las diferentes secciones A, cabe señalar que ésta está formada básicamente por la superposición de cuatro grupos o bloques (distribución por capas) que cumplen papeles diferenciados: coro, metales, órgano y bajos.

– En el coro destaca el hecho de que las cuatro voces se mueven casi siempre juntas, nota contra nota, y con diseños rítmicos bastante simples, dentro del espíritu del *Ars Antiqua* (aquí vemos una importante diferencia frente a la gran profusión de melismas, más bien propia del *Ars Nova*, que imperaba en la *Dedicatio*). El canto es predominantemente silábico, lo que facilita la inteligibilidad del mandato divino y le otorga una mayor solemnidad y autoridad³¹.

Si nos fijamos en los tres incisos en que se divide la primera intervención del coro en la primera sección A (cc. 10 a 16), podemos observar que abarcan intervalos irregulares de 8, 11 1/2, y 18 negras respectivamente, intervalos con los cuales el bloque de los metales (y en oca-

³¹ Anteriormente se ha hecho referencia a las posibles connotaciones simbólicas que estos factores pueden entrañar.

siones también los fagotes) se halla sincronizado. De este modo, el coro y los metales se mueven juntos, en masa, con un sentido fundamentalmente armónico, si bien a medida que avanza el bloque se va produciendo una progresiva independencia de papeles, que se agudizará en los posteriores bloques A.

– En el grupo de los metales y fagotes adquieren especial relevancia las células formadas por rápidas notas repetidas que se presentan en agregaciones de cuatro y tres semicorcheas (que a veces van unidas), para las cuales el autor indica *staccato* – *leggero*. Cuando la célula es de cuatro notas se articula sobre el tiempo, mientras que cuando es de tres siempre es acefálica, viniendo precedida de un silencio de semicorchea. Dado que estas células se combinan siempre de forma distinta (característica netamente stravinskyana), confieren una gran variedad rítmica al conjunto, en el que como ya se ha indicado predomina el elemento armónico.

– El tercer factor importante dentro de esta distribución por capas es el órgano, que aparece en tres ocasiones en el primer bloque A y no volverá a intervenir hasta el final del movimiento (evidentemente siempre dejando a salvo las dos secciones B, en donde este instrumento asume el papel principal). La misión del órgano consiste en puntuar el final de los incisos del coro (que siempre se produce sobre las notas *si natural* y *re*, esta última siempre en el *Discanti*), mediante el acorde fuertemente disonante y ampliamente redoblado de tercera menor/mayor (ejemplo 2.1) que sirve de base a los bloques A. De este modo, aparece en los cc. 11, 13, y 15, si bien en estos dos últimos no ocupa la misma posición rítmica dentro del compás, contribuyendo en buena medida a generar la incertidumbre o contradicción métrica de la que seguidamente se hablará. En su última aparición en el c. 44 el órgano redobla y apoya el acorde conclusivo.

– El cuarto y último grupo dentro de este esquema es la línea del bajo, de la que en parte ya se ha hablado anteriormente. El hecho de que sólo utilice tres notas (de las que el *sib* es el eje de simetría, véase el ejemplo 4.1), que se presentan además en valores rítmicos muy cambiantes, le otorga una gran independencia con respecto a los otros grupos instrumentales. Los instrumentos que ejecutan esta parte son los contrabajos, el trombón contrabajo, y el contrafagot (este último presenta una pequeña variante al comienzo del c. 11), a los que a veces se suman los fagotes y el trombón bajo.

Desde el punto de vista rítmico, en el bloque A se observa una característica muy stravinskyana: la ambigüedad métrica. Si bien el compás oficial es 6/4, la ubicación de los dos acordes que inician el movimiento en el c. 10 (ambos entran a contratiempo, tras un silencio de corchea) hace que se genere una indefinición rítmica, de tal manera que al llegar el primer acorde del c. 11 el oyente no sabe si cae sobre el tiempo o fuera de él. Este fenómeno se repite en el c. 12, por lo que la incertidumbre se mantiene a lo largo de todo el bloque A. Como consecuencia de ello, tal como señala Pieter C. van den Toorn, dentro del 6/4 oficial se crea en el grupo

de metales y fagotes un 4/4 “de hecho”, que forma síncopas en aparente contradicción con el barrado de Stravinsky, tal como señalan las líneas de puntos del ejemplo siguiente³²:

El órgano incluso participa de este equívoco rítmico, ya que si en su primera entrada (c. 11) cae fuera de este 4/4 aparente, sus dos posteriores intervenciones (cc. 13 y 15) parecen subrayarlo, de tal manera que la ambigüedad rítmico-métrica se mantiene hasta el c. 17, cuando comienza la sección B.

Secciones B

Las dos secciones B presentan una extensión de nueve compases cada una, abarcando respectivamente los cc. 17 a 25 y 32 a 40. Ambas son idénticas entre sí, a diferencia de las tres secciones A, y contrastan sobremanera con estas últimas. Al cambio de *tempo* (*poco meno mosso*) y de dinámica (*non forte* en el órgano y *pp* en los fagotes y contrafagot) se añade la monotonía del diseño rítmico-métrico empleado, ya que dentro de un 3/4 (frente al ambiguo 6/4 anterior) ahora sólo se escucha un inmutable ritmo de negras. Asimismo, la instrumentación utilizada (órgano, dos fagotes y contrafagot) les otorga un carácter apacible y austero, severamente religioso. Para Stephen Walsh, estas enigmáticas interpolaciones parecen situarnos frente a los misterios centrales de la fe³³.

Ejemplo 6

³² Van den Toorn, Pieter C.: *The Music of Igor Stravinsky*, Yale University Press, New York, 1983, pp. 416-421.

³³ Walsh, Stephen: *The Music of Stravinsky*, Clarendon Press, Oxford, New York, 2001, p. 236.

Es importante resaltar la forma abrupta en que Stravinsky yuxtapone las secciones A y B, en parte ya comentada anteriormente. En los cc. 16 y 30-31 se detiene bruscamente casi toda la orquesta, subsistiendo sólo un profundo *sib* octavado en los trombones bajo y contrabajo, que se prolonga durante las pausas de los restantes instrumentos hasta el final de los citados compases. Luego, tras un silencio de negra entrará el órgano en el segundo tiempo de los cc. 17 y 32. Según Robert Craft sugiere, la nota grave mantenida en los trombones ayuda a absorber la lóbrega resonancia creada por el *tutti* anterior, y prepara de este modo la entrada del calmado y sereno interludio (B), lo que demuestra que el compositor tuvo muy en cuenta las características “antistravinskyanas” de la acústica de la basílica de San Marcos y siguió el ejemplo de sus predecesores renacentistas a la hora de componer la obra. Ese mismo principio acústico se aplica en el c. 45, último compás del primer movimiento, en el que Stravinsky prolonga el acorde final sólo en el órgano y los instrumentos graves, para así absorber el eco después de que el coro y la orquesta finalicen³⁴.

En cuanto a su planteamiento compositivo, la sección B es estrictamente diatónica, ya que utiliza únicamente las notas integrantes del modo de *re* (primer modo gregoriano o *Protus* auténtico), presentado en su fisonomía arcaica (con el *si natural*), con la esporádica excepción del c. 24³⁵, en el que aparece un *sib* en la parte superior del órgano (fisonomía moderna, con el sexto grado rebajado). Si bien al comienzo de esta sección se destaca claramente la nota *re* (*finalis* del modo), al final de la misma parece cobrar importancia la nota *sol*, lo que puede sugerir desde una simple semicadencia al cuarto grado hasta una modulación al séptimo modo gregoriano o *Tetrardus* auténtico³⁶. Sin embargo, el diatonismo del pasaje hace imposible precisar tal extremo, ya que Stravinsky utiliza una armonía no funcional en la que en algunas ocasiones (como por ejemplo en los cc. 18.1 y 25.2, siendo este último el acorde final de la sección B) aparecen acordes formados por la superposición de cuartas (presentadas en inversión). En cualquier caso, cabe resaltar el hecho de que, por la propia simplicidad de los medios empleados, las armonías utilizadas son aquí mucho más consonantes que las que mostraban las secciones A, en las que la sistemática presencia de la octava aumentada (producto del acorde de tercera menor/mayor) convertía a la disonancia en indiscutible protagonista.

A nivel melódico, la sección B funciona como una invención modal a cinco partes (vemos nuevamente el importante papel que juega este número) en la que cada parte utiliza

³⁴ Craft, Robert: *Avec Stravinsky*, Éditions du Rocher, Mónaco, 1958, p. 160.

³⁵ Dado que las dos secciones B son idénticas, a partir de ahora se indicará únicamente la numeración de compases correspondiente a la primera de ellas. Evidentemente, todo lo que se diga es también aplicable a la segunda.

³⁶ Conviene recordar que en el quinto movimiento, retrogradación del primero, ocurrirá exactamente el proceso inverso.

una serie limitada de notas, concretamente cinco, cuatro, tres, dos y seis notas respectivamente yendo de la voz superior a la inferior, en la forma que muestra el ejemplo 7:

Ejemplo 7



Todas estas cinco partes son ejecutadas por el órgano, y el papel de los fagotes y el contrafagot consiste en redoblar (octavados) la línea de bajos de éste.

Desde el punto de vista rítmico, la sección B constituye un ejemplo de la aplicación de la técnica del *ostinato*, muy frecuente en Stravinsky (y que en cierto modo también es aplicada aquí a nivel melódico). En primer lugar, pueden observarse unas síncopas que se producen entre el ritmo regular de blancas de las dos voces superiores (que avanzan juntas) y el bajo. Únicamente se altera esta regularidad en el c. 24, en el que la voz superior presenta por primera vez una negra, que sirve para ayudar a articular la cadencia final. Al estar insertadas dentro de un compás de 3/4, las citadas blancas generan un procedimiento de sesquiáltera o hemiolia con su consiguiente equívoco métrico. Paralelamente, la voz grave del pentagrama central del órgano presenta un diseño pedal *ostinato* consistente en la sistemática articulación alterna de dos notas, *do* y *si*, en un ritmo inmutable de blanca con puntillo (éste se ajusta plenamente al compás de 3/4, si bien se presenta siempre a contratiempo). Por su parte, la voz más aguda de ese mismo pentagrama hace lo propio con tres notas (*la - sol - fa*), ritmificadas de forma regular: la nota *la* siempre es una blanca (salvo el *la* inicial y el final, que son respectivamente una negra y una blanca con puntillo), la nota *sol* es una redonda cuando desciende y una negra cuando asciende, y la nota *fa* se presenta siempre en valores de negra. La combinación de todos estos elementos melódico-rítmicos (bastante simples si se consideran de forma aislada) hace que la sección B adquiera una gran variedad, mostrando una apariencia siempre cambiante pese a la sencillez de los medios empleados y a la monotonía provocada por su pulsación regular (ya que en una u otra voz siempre se articulan todos los tiempos del compás base).

Como último detalle relevante cabe resaltar el sabor arcaico de la falsa relación cromática producida en el c. 24 entre las notas *sib* – *si natural*, tal vez un recuerdo del semitono base de la tercera menor/mayor que ha dominado en la sección A precedente, y que al mismo tiempo prepara la inmediata entrada de la siguiente.

II Surge, Aquilo

El segundo movimiento del *Canticum Sacrum* es un solo de tenor de gran belleza lírica, que Erwin Stein considera “quizás la pieza más puramente lírica que Stravinsky haya escri-

to”³⁷. El lirismo no dramático de esta pieza, el movimiento más “de concierto” del *Canticum Sacrum*, en palabras de Robert Craft³⁸, se contrapone al carácter de liturgia dramática que presentan los restantes movimientos centrales de la obra (tercero y cuarto), que de este modo adquieren un gran relieve. El tenor está acompañado por la flauta, el corno inglés, el arpa y tres contrabajos, instrumentos que como luego se verá son utilizados con una exquisita pulidez. Esta pieza es la primera que Stravinsky compuso utilizando el lenguaje dodecafónico³⁹, y al igual que ocurrirá en todas sus obras dodecafónicas posteriores, como señala André Boucourechliev, “no es Stravinsky quien se somete al serialismo, sino que es el serialismo el transformado y sometido a su designio indefectible”⁴⁰. Al examinar la partitura puede observarse una marcada influencia de Webern, por su extremo refinamiento tímbrico e interválico; pero al mismo tiempo los reiterados giros de segunda mayor y menor, especialmente abundantes en la parte de tenor, le otorgan un carácter muy ornamentado, barroquizante e incluso italianizante –como señala Roberto Gerhard–, lo que contrasta sobremedida con la austeridad de la escritura weberniana⁴¹.

A diferencia del primer movimiento del *Canticum Sacrum*, que tenía un carácter fundamentalmente armónico, en este movimiento (al igual que ocurrirá en los dos siguientes) predomina la escritura lineal, en la que las coincidencias verticales se producen en función de la superposición de diferentes formas de la serie. El estilo es por tanto estrictamente contrapuntístico, con la esporádica intervención de algunos acordes, como por ejemplo los que abren el movimiento en el c. 46, o los que aparecen posteriormente en los cc. 82, 84 y 85 (cumpliendo un papel estructural), todos ellos a cargo del arpa y tres contrabajos divididos.

Desde el punto de vista de la instrumentación empleada por el autor, este movimiento crea un gran contraste con los movimientos que le rodean. Si en el primer movimiento se

³⁷ Stein, Erwin: *Igor Stravinsky, Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis*, en la Revista *Tempo* nº 40, Londres, verano de 1956, pp. 3-4.

³⁸ Craft, Robert: *Avec Stravinsky*, Éditions du Rocher, Mónaco, 1958, p. 160.

³⁹ La adopción del sistema serial por parte de Stravinsky se produjo de forma paulatina, y comenzó en 1952 en la *Cantata* (por tanto cuando el compositor contaba ya con 70 años). Cabe distinguir varias etapas o categorías estilísticas en el proceso de adopción de este lenguaje: serialismo diatónico, serialismo no diatónico, dodecafonismo y dodecafonismo basado en despliegues rotatorios (estas categorías estilísticas están en muchas ocasiones traslapadas, a veces incluso dentro de una misma obra, pudiendo también llegar a convivir con un diatonismo no serial, como ocurre en el *Canticum Sacrum*). Los tres movimientos centrales del *Canticum Sacrum* son la primera muestra de escritura dodecafónica que nos legó Stravinsky. Sobre este tema, véase Joseph N. Straus: “Stravinsky the serialist”, en *The Cambridge Companion to Stravinsky*, ed. Jonathan Cross, Cambridge University Press, 2003, pp. 149- 174.

⁴⁰ Boucourechliev, André: *op. cit.*, p. 22.

⁴¹ Gerhard, Roberto: “Twelve-note technique in Stravinsky”, en la Revista *Score* nº 20, Londres, junio de 1957, p. 41.

imponían los metales, que tradicionalmente desde Monteverdi se asociaban al Infierno, y que por ello le otorgaban un carácter oscuro, temible, que parecía querer subrayar la implacabilidad del mandato divino, en éste de entrada destaca el importante papel que juega el arpa, que en su ballet *Orfeo* Stravinsky utilizaba como símbolo sonoro de la lira órfica. Junto a este instrumento aparecen tres contrabajos divididos, que siempre realizan sonidos armónicos, algunos de ellos en una tesitura bastante aguda. Este hecho determina que tengan un color dulce y poético, que al combinarse con el delicado timbre del arpa (que en muchos momentos ejecuta también sonidos armónicos) crea un etéreo soporte a las líneas cantables del tenor y los dos instrumentos de viento.

El primero de éstos, la flauta (instrumento más agudo de la plantilla empleada), sólo interviene en la obra en este movimiento, y sus posibilidades sonoras son ampliamente explotadas por el compositor. En primer lugar, en su escritura se observan numerosos cambios de registro y amplios saltos interválicos, que exploran toda la tesitura del instrumento (algo muy en la línea de la estética de la escuela serial); y además se utilizan con profusión los *frullatti* y los armónicos, buscando esa variedad tímbrica antes apuntada.

Por lo que respecta al corno inglés, aparece por primera vez en la obra en este movimiento (sólo volverá a aparecer en el siguiente), y su timbre sensual y penetrante contrasta plenamente con el más poético de la flauta, poniendo ambos el contrapunto perfecto a la voz de tenor.

La voz, por su parte, está tratada de forma muy lírica, si bien no se halla exenta de un cierto virtuosismo, motivado por la gran abundancia de melismas, ornamentos y giros barroquizantes (todo ello unido a las propias dificultades inherentes al lenguaje serial de la partitura). Se trata, sin embargo, al igual que ocurre con los instrumentos, de un virtuosismo altamente estilizado. La melodía del tenor está perfectamente delineada, y se mueve entre un *fa*² y un *sol*³, alcanzando esta última nota en los cc. 75 (en éste también alcanza la nota más grave, a través de un giro de novena mayor) y 88, ambos en la segunda mitad de la pieza y coincidiendo con palabras muy importantes en el texto.

Todas las sutilezas de escritura y el exquisito refinamiento tímbrico del movimiento contribuyen a subrayar el encanto poético del texto utilizado, extraído del *Cantar de los Cantares*, llegándose a utilizar en ocasiones medios descriptivos (como por ejemplo en la flauta en los cc. 50-52, sobre la palabra *perfla* del tenor). En apenas tres páginas Stravinsky crea una atmósfera delicada, llena de intimismo y sensualidad, que constituye el marco perfecto para el suave erotismo del poema⁴². El texto utilizado para el presente movimiento del *Canticum*

⁴² *El Cantar de los Cantares*, considerado como una de las cumbres de la poesía lírica y una de las más logradas expresiones del amor, narra la experiencia del amor humano de una pareja (supuestamente el rey Salomón y una de sus más de 700 esposas), lo que se interpreta como una metáfora de la experiencia mística del amor divino.

*Sacrum*⁴³ representa uno de los momentos culminantes del *Cantar de los Cantares*, concretamente aquel en que el hombre entra en el huerto de su amada, lo que constituye una metáfora de la unión carnal de la pareja (o de la comunión de Dios con sus fieles).

Formalmente cabe dividir el fragmento del poema empleado en tres partes, la primera atribuida a la novia, la segunda al novio, y la tercera al poeta o nuevamente al novio⁴⁴. Esta misma división parece ser seguida por Stravinsky, de tal manera que aunque la pieza presenta una gran unidad cabe distinguir en ella tres secciones. La primera de ellas abarca los cc. 46 a 62 (consta por tanto de 17 compases), y está íntegramente escrita en compás de 4/8. De las tres secciones es la que en los instrumentos presenta un registro más agudo. La segunda sección, con la indicación *dolce assai*, comprende los cc. 63 a 85 (23 compases en total), presentando numerosos cambios de compás y utilizando un registro más central. Su densidad de escritura es algo mayor, con bastante protagonismo del arpa en su primera parte. Esta sección es más larga porque en ella el tenor repite y enfatiza por tanto las palabras *messui myrrham meam*. Al final de la sección (cc. 80 y ss.) se produce un vaciado general, subsistiendo sólo la voz y la flauta (pedal de *la*) y preparándose de este modo la tercera sección, que al igual que ocurría con la primera viene anunciada (esta vez doblemente) por los acordes a cargo de los tres contrabajos en armónicos y el arpa (cc. 82 y 84-85). La tercera sección, abarca los cc. 86 a 93 y es por consiguiente notablemente más corta que las anteriores, tan sólo 8 compases, si bien en ella se produce una síntesis del material utilizado. Está dominada por la presencia de un bellissimo canon a tres voces por aumentación simple y doble que comienza, al igual que la propia sección en el c. 86, con la entrada simultánea de las tres partes (tenor, flauta, y arpa más corno inglés) y se prolonga a lo largo de toda su duración, otorgando un gran interés contrapuntístico al final de la pieza.

La serie utilizada en este movimiento es del propio Stravinsky, al igual que la que se utilizará en los movimientos tercero y cuarto⁴⁵, y es reproducida en el ejemplo 8, en sus cuatro formas o estados⁴⁶:

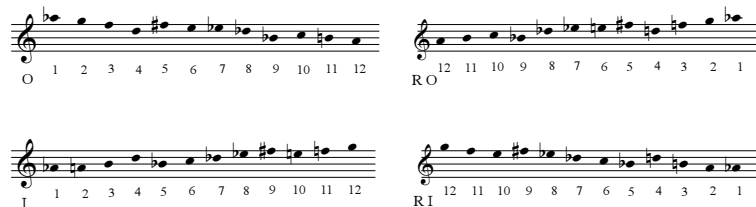
⁴³ Véanse textos, *supra*.

⁴⁴ En el *Cantar de los Cantares* no se indica qué personaje pronuncia cada verso. La doctrina discute si los dos últimos versos son pronunciados por el poeta o por el novio.

⁴⁵ En estos dos movimientos se utiliza una misma serie, diferente de la utilizada en el segundo movimiento, si bien ambas presentan bastantes similitudes interválicas.

⁴⁶ Se ha adoptado la siguiente nomenclatura; O: serie original o básica, I: inversión, RO: retrogradación de la serie original, RI: retrogradación de la inversión.

Ejemplo 8



Esta serie es inicialmente presentada en su forma RO, verticalizada en tres acordes de cuatro notas (c. 46, arpa y tres contrabajos), para seguidamente ser expuesta en forma lineal por el tenor en su forma O en los cc. 47-49. Si nos fijamos en las características de la serie, vemos que en ella predominan claramente los intervallos de segunda menor y mayor, a los que hay que añadir dos terceras menores y una tercera mayor. La preponderancia que Stravinsky asigna al intervalo de segunda, el cual en muchos momentos es reiterado y encarecidamente enfatizado por la voz, le permite elaborar el estilo fuertemente ornamentado y barroquizante al que antes se aludía. En el caso de los instrumentos acompañantes, este intervalo en muchas ocasiones es presentado en forma de séptima (su intervalo complementario), sin que ello vaya en detrimento de la profunda cohesión del material empleado. Para George Perle, “la preeminencia de determinados intervallos en la estructura de la serie asegura automáticamente cierta homogeneidad en la textura”⁴⁷, afirmación que en este movimiento parece adquirir plena validez. Para Stravinsky el intervalo es la unidad musical atómica básica, y tal como señala Joseph N. Straus la idea de crear estructuras a partir de intervallos y combinaciones de éstos es central en todas sus construcciones musicales, y representa además una fuente de continuidad a lo largo de sus diferentes periodos estilísticos⁴⁸. Roberto Gerhard en su estudio de esta serie analiza la manera en que en ella el compositor establece relaciones tonales, viendo una estructura hexacordal doble, cuyos puntos nodales son las primeras y últimas notas de estos hexacordos. Así, entre las primeras notas (*lab* y *mib*) y las últimas (*mi* y *la*) hay una relación de quinta, intervalo que por encima de cualquier otro tiende a crear polos de atracción tonal⁴⁹. Por otra parte, cabe señalar que las notas comprendidas en cada uno de estos hexacordos (1-6, 7-12) se mueven dentro de un ámbito de tritono (*lab* - *re* el primero, y *mib* - *la* el segundo), intervalo que será ampliamente explotado por Stravinsky de cara a establecer una polarización. En el pri-

⁴⁷ Perle, George: *Composición serial y atonalidad*, Idea Books, Barcelona, 1999, p. 116.

⁴⁸ Straus, Joseph N.: *Stravinsky's Late Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 82.

⁴⁹ Gerhard, Roberto: “Twelve-note technique in Stravinsky”, en la Revista *Score* nº 20, Londres, junio de 1957, p. 38.

Ejemplo 9



Las tres formas entran simultáneamente en el c. 86, ejecutando el tenor la primera, la flauta la segunda (por aumentación simple), y el arpa junto con el corno inglés la tercera, por aumentación doble (ambos se reparten la serie, en una muestra de *klangfarbenmelodie* o melodía de timbres). El hecho de que el compositor utilice precisamente esas transposiciones de la serie no es casual, sino que se deriva de la naturaleza de la propia serie y da por resultado un conjunto de segmentos melódicos invariables a distancia de tercera mayor entre sí que se van repitiendo en distintos valores y dotan al fragmento de un cierto sentido cíclico, focalizando

127 Quodlibet

Ejemplo 10

I_1 (tenor)

I_9 (flauta)

I_5 (arpa / corno inglés)

Canon a 3 voces (cc. 86-93)
Coincidencias de segmentos melódicos entre las 3
Transposiciones de la forma I

la atención en determinadas notas. Este sentido cíclico refuerza el significado del texto, en el que se repiten las palabras *comedite* e *inebriamini*, que merced a la reiteración de células melódicas cobran una mayor trascendencia.

En cuanto al empleo general de la serie que realiza Stravinsky a lo largo de todo el movimiento, es fundamentalmente horizontal y por consiguiente contrapuntístico. Así, mientras el tenor está exponiendo la serie en su forma O (cc. 47-50) en el c. 48 entra el corno inglés con la forma RI 2, posteriormente la flauta con RO 3 en la penúltima nota del c. 50, y así sucesivamente van escuchándose diferentes formas seriales en distintas transposiciones, con un tratamiento bastante simple basado siempre en el contrapunto libre (salvo el canon ya citado, muestra de contrapunto más riguroso). Las escasas excepciones a esta exposición horizontal de la serie se producen por una parte en los cc. 46, 82 y 84-85, en donde se escuchan los acordes antes mencionados a cargo de los tres contrabajos divididos y el arpa, que cumplen una función importante a nivel formal, ya que anuncian la primera y la tercera secciones respectivamente; y por otra en los cc. 69-71, situados casi en el mismo centro de la obra, en los que Stravinsky distribuye entre la flauta, el arpa y dos contrabajos una serie de acordes en notas picadas que integran las series RI e I (una reflexión de la otra), y que forman un pequeño palíndromo cuyo centro sería el acorde del final del c. 70. Este diseño parece evocar claramente los juegos de espejos tan caros a Anton von Webern (véanse por ejemplo sus *Variaciones para piano op. 27*)⁵¹. Es como si Stravinsky tributara un pequeño homenaje al compositor de la tríada vienesa que más alababa por la perfección y pureza de su música.

⁵¹ Al final de este palíndromo hay una pequeña licencia o mutación, ya que para que se tratara de una simetría rigurosa habría que colocar un silencio de semicorchea antes de la penúltima nota de la flauta, el arpa y el primer contrabajo en el c. 71. Sin embargo esta pequeña variante en absoluto impide percibir la existencia del palíndromo, como tampoco lo hace el hecho de que el primer acorde del arpa en el c. 70, al reflejarse en el primer acorde del c. 71 se halla en otra disposición (siguen siendo las mismas notas).

Al margen de estas pocas exposiciones verticales de la serie, lo que es importante destacar dentro del tratamiento mayormente horizontal de la serie es que ya desde la primera exposición de O por parte del tenor (véanse los cc. 48 y 49), en la palabra *veni* el compositor reitera ciertos fragmentos de la serie, en ocasiones para enfatizar los barroquizantes giros de segunda antes mencionados, que a veces son séptimas o novenas en los restantes instrumentos. El resultado de todo ello, como señala André Boucourechliev, es la creación de centros de atracción, polarizaciones fugaces completamente extrañas al dodecafonismo vienés, cuya misma razón de ser es la eliminación de tales polos⁵².

A lo largo de la pieza, en varios momentos Stravinsky realiza interpolaciones seriales no muy escolásticas (cuando le interesa obtener una determinada combinación de sonidos), y en ocasiones no sólo no le preocupa sino que parece buscar duplicaciones a la octava simple o doble (véase por ejemplo la cadencia sobre *lab* del c. 55). Todo ello es explicado perfectamente por el propio músico cuando dice “los intervalos de mis series se ven atraídos por la tonalidad; yo compongo de manera vertical y eso es, por lo menos en un sentido, componer tonalmente”⁵³. A la hora de establecer una prelación de sonidos en la pieza, las notas *la* y *mib* parecen ostentar el primer y segundo puesto respectivamente en esta tendencia polarizante, a la que contribuye en buena medida el empleo de los ocho hexacordos aislados (series incompletas) antes mencionados, que se hallan flanqueados por esas notas. Además, tanto en la segunda como en la tercera sección del movimiento la voz de tenor empieza y termina por la nota *la* (en la primera sección, debido a la disposición de las formas seriales empleadas, esta nota es enfatizada en el centro del discurso melódico del tenor, cc. 49, 50, 52 y 60). Por otra parte, la polaridad de *la* se va imponiendo fuertemente a partir del c. 75, en el que entra una pedal sobre esta nota en la flauta, que se prolonga hasta el c. 77 y vuelve a entrar en el c. 79, manteniéndose hasta el c. 84. En el c. 92 la melodía del tenor finaliza precisamente en un *la*, que es redoblado por el arpa mediante un dulce sonido armónico. Este *la* del arpa es la nota número diez de la serie I 5 que este instrumento estaba exponiendo (dentro del canon por aumentación ya mencionado), y cabe remarcar el hecho de que el compositor deja esa serie incompleta (cuando podría haberla completado perfectamente en otra voz), ya que le interesa culminar justamente en esa nota. Por otra parte, desde el c. 90 hasta el c. 93 la flauta oscila entre un *mib* y un *mi natural*, resolviendo finalmente en este último (también con un bellissimo sonido armónico), de modo que la nota *mib*, que tanta importancia había tenido, finalmente asciende a *mi natural*, transformándose por tanto el tritono que había imperado hasta ahora (*la - mib*) en una quinta justa (*la - mi*). Gracias a ésta, las tres últimas notas del tenor (cc. 92-93, *do - si - la*) parecen realizar una cadencia de sabor modal, y de singular pureza.

⁵² Boucourechliev, André: *op. cit.*, p. 277.

⁵³ Craft, Robert: *Conversaciones con Igor Stravinsky*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 146.

Un último aspecto relevante en este movimiento, especialmente remarcado por Pieter C. van den Toorn, hace referencia a la existencia en la partitura de determinadas áreas de color octofónico, que se producen por la manera en que Stravinsky combina las series y dentro de ellas subraya determinadas notas⁵⁴. Algunas de estas zonas con implicaciones octofónicas pueden verse en el ejemplo 11, en el que también puede observarse que en el transcurso de la pieza aparecen las tres posibles transposiciones que puede tener la escala octofónica.

Ejemplo 11

The image displays a musical score for a vocal piece, likely from Stravinsky's 'The Rite of Spring'. It features two systems of vocal staves with lyrics in Spanish. The first system includes measures 47 to 52, with lyrics: 'Sur - ge, a - gu - lo, et ve - - - - - ra, ve - - - - - ni, au - tor; per - fla, per - fla hor - tam me - um;'. The second system includes measures 53 to 74, with lyrics: 'et flu - ant a - ro - na - ta il - li - us. etc. mes - su - - - - i myr - ram me - am, mes - etc.'. Below the vocal staves are two octatonic scales labeled 'Escala octofónica I' and 'Escala octofónica II'. The scales are written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Scale I starts on C4 and Scale II starts on D4.

⁵⁴ Van den Toorn, Pieter C.: *The Music of Igor Stravinsky*, Yale University Press, New Haven and London, 1983, pp. 421-426.



Como ya se indicó anteriormente, la escala octofónica es una constante en la música de Stravinsky, que va apareciendo a lo largo de sus diferentes periodos creativos⁵⁵, y que en esta obra había aparecido ya en las secciones A del primer movimiento (*Euntes in mundum*). El hecho de que aparezca nuevamente aquí, en un contexto dodecafónico que nada tiene que ver con el lenguaje del movimiento anterior, establece un singular punto de contacto entre ellos, como también lo es el sabor casi modal de la cadencia final del segundo movimiento. Todos estos nexos dotan a la obra de una profunda cohesión y unidad, y revelan la extraordinaria habilidad del compositor para combinar diferentes lenguajes y procedimientos compositivos (algunos de ellos aparentemente irreconciliables), llevándolos a su propio terreno e imprimiéndoles siempre su inconfundible y genial sello personal.■

⁵⁵ Sobre este tema, véase nota 29.